

La vida cotidiana en la pintura del Trecento

MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El Trecento Italiano, durante mucho tiempo considerado ya Renacimiento, por las importantes novedades que ofrece, nos permitirá observar a través de la pintura, retazos de la vida cotidiana, que no siempre están exentos de una interpretación alegórica. Por ello, nos proponemos obviar ciertos mensajes más profundos, en el caso de ejemplos como la obra de Giotto, en el que las escenas se manifiestan como reflejo de milagros, para quedarnos con aquellos aspectos que nos transmiten retazos del día a día de la sociedad de la época, en la vida rural, en la urbana, cuyos ejemplos paradigmáticos serán la obra de Ambrogio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena, o el calendario de Torre Aquila en Trento.

Palabras clave: Vida cotidiana, pintura, Trecento, ciudad, campo.

ABSTRACT

The Italian Trecento, for a long time considered already Renaissance, for the important innovations that it offers, will allow us to observe across the painting, remnants of the daily life, that not always they are exempt from an allegoric interpretation. For it, we propose to obviate deeper certain messages, in case of examples as Giotto's work, in that the scenes demonstrate as reflex of miracles, to remain with those aspects that we receive pieces of day-to-day society of the time, in rural life and in the city, whose paradigmatic examples are the works of Ambrogio Lorenzetti in the Public Palace in Siena, or the calendar for Torre Aquila in Trento.

Keywords: daily life, painting, Trecento, city, country.

En el siglo XIV se consagró la fórmula medieval según la cual la naturaleza se limitaba a describir los atributos de un personaje y empezó, al mismo tiempo, a desarrollarse una nueva imagen donde, por primera vez, la historia incidía en un tiempo y un lugar

precisos, si bien esta nueva imagen está asociada a un espacio de referencia en el que un árbol es cualquier árbol¹. Dicho siglo aparece como un período en el que la tendencia espiritual y realista toman cuerpo sin enfrentarse ni fundirse². Estudiosos del arte han señalado el papel decisivo que la figura de San Francisco tuvo en esta concepción realista³. Su vida fue un ejemplo que modificó la religiosidad y la forma como se concibe la vida de los santos. La colección de relatos hagiográficos de la *Leyenda dorada*, recogidos por Santiago de la Vorágine a pocos años de la muerte de San Francisco, había presentado un tipo de santidad y de piedad, imposible e inaccesible. La historia de San Francisco⁴, en cambio, se relata a partir de una nueva perspectiva: más allá de sus milagros y revelaciones, San Francisco permaneció en la memoria del mundo medieval como una figura humana y real que encontró, en la imitación a Cristo, el camino de la salvación⁵. Este gran cambio se llevó a cabo principalmente por estas razones: el santo había dramatizado la religión, había difundido la práctica de los *exempla* y de los relatos anecdóticos y, sin duda la razón más importante, había descubierto a los hombres la naturaleza bajo su forma directa y sensible que se extiende desde una experiencia personal a un sentimiento público. Se trata, pues, de una nueva fórmula que conducirá de manera necesaria al realismo y al relato reflejados en una permanente referencia iconográfica a la vida y a una nueva forma de representar y concebir la naturaleza y el cuerpo. Tal vez esta revolución no haya sido totalmente obra del santo, pero es un hecho que su vida reflejó la creación de un sistema de representación en el que la imagen se orientó hacia una nueva realidad más cotidiana. Este acontecer diario fue uno de los puntos de interés de la cultura en la última etapa de la Edad Media y se manifestó como una realidad figurativa ordenada en un tiempo y un espacio reconocibles, estructurados a partir de una acción⁶.

El nuevo espíritu tiene también un importante reflejo en la literatura. En la poesía de la época gótica se hallan alusiones a lugares, a la flora o a la fauna de un territorio, como también se hallan en los ámbitos de la pintura y del relieve. Pero son alusiones estereotipadas que siguen modelos de la literatura clásica tanto en la actividad literaria como en el campo de las artes plásticas, ya que las principales fuentes de inspiración de los artistas, en particular de los miniaturistas, a la hora de representar, por ejemplo, las plantas, son los herbarios de la tardía Antigüedad, como se ha indicado, los bestiarios como el *Liber de virtutibus bestiarum* de Sextus Placitus, sin olvidar fuentes árabes como el *De animalibus* de Avicena, y los de la propia época como la colección de tratados realizados en el

1 F. Delmar, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, México, 1993, p.87.

2 Sobre el tema del paisaje y la naturaleza en el arte medieval, véase M. Cendón Fernández, "Paisaje y naturaleza en la Edad Media", *Cuadernos del Cemyr*, nº7, 1999, pp.167-224.

3 Así, Francastel, Antal, Meiss, Gilson o Auerbach, como ha recogido F. Delmar, op. cit., p.87, nota 9.

4 Es numerosa la bibliografía sobre San Francisco. Valga como ejemplo C. Frugoni, *Vita di un uomo: Francesco d'Assisi*, Torino, 1995.

5 F. Delmar, op. cit., pp.87-88.

6 Ibidem, p.88. En este sentido es paradigmática la obra de Giotto, figura que por sí misma sería objeto de un solo artículo. Por ello, no sólo la obviamos, sino también toda la bibliografía existente sobre ella.

reinado de Alfonso X, conocida con el nombre de *Libro de las formas*, del cual sólo ha llegado hasta la actualidad la parte del *Lapidario*⁷.

Por su parte, Curtius⁸ observa la descripción de un paisaje ideal, y dentro de él, diferencia un paisaje épico. En la *Canción de Roldán* suele haber árboles y colinas en las escenas de lucha y muerte. El laurel, la fuente, el arroyo y el prado son reflejos de un *locus amoenus*, como en el *Libro de Alexandre*. Frente a ello, el bosque salvaje, desconcertante y temible, perfectamente reflejado en la obra de Dante, quien, no obstante, va más allá. En su *Divina Comedia*, se aprecia el paso del mundo amenazador del principio de la Edad Media al mundo más suave del *microtheos*, que acepta que Dios pueda manifestarse en la naturaleza. Dante empieza su viaje –éste es el único hecho que generalmente se recuerda– en un oscuro bosque; se acerca a su fin cuando el bosque se aclara y ve más allá de un riachuelo a una dama que canta y recoge las flores que bordan el sendero entero (Purg. XVIII, 40-60)⁹.

En la literatura artística, uno de los personajes destacables en este período es Villard de Honnecourt en cuyo álbum, *Livre de Portraiture*, plantea, junto a la solución de problemas técnicos de albañilería, carpintería o mecánica, la búsqueda de un orden geométrico de la naturaleza viviente –hombres, animales–, así como de ciertos elementos creados por el hombre –arbotante, ventanas, etc–. En realidad, se trata de un arte que convierte la naturaleza en abstracción geométrica, pero que, a su vez, toma la naturaleza, el día a día, como modelo¹⁰. Por su parte cuando Cennino Cennini, aconseja en *Il libro dell'arte*, cómo debe pintarse una montaña, aún no plantea acercarse a ella para descubrir la verdad, sino engañar a los sentidos: «si quieres conseguir buenas imágenes de montañas, coge piedras grandes que sean escabrosas y sin pulir y cópialas del natural, dando las luces y las sombras tal como te dicte tu buen sentido». Para el pintor del siglo XIV, una piedra, una parte del todo, se ha de convertir en montaña, en el todo. Y hay que tener en cuenta que Cennino Cennini no es un retardatario, sino que ama la naturaleza y cree que los pintores deben copiar del natural: «...la mejor guía que puedas tener y el mejor timón es el dibujo del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y a ello encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empiezas a sentir algo al dibujar». En el arte gótico va desapareciendo progresivamente esta especie de metonimia visual que plantea Cennino Cennini en la que un todo se representa por una de sus partes, pero lo atraviesa hasta el siglo XV, del mismo modo que otro de los principios propios del trascendentalismo: el del orden de lo geométrico o, lo que es lo mismo, de lo abstracto, del reconocimiento de lo invisible a través de lo visible¹¹. De hecho las imágenes simbólicas siguen teniendo un

7 J. Sureda, E. Liaño, *EL despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid, 1998, p. 52.

8 E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1976, t. I, pp. 263-289.

9 K. Clark, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 18.

10 J. Sureda, "La Edad Media. Románico. Gótico", en *Historia Universal del Arte*. T. XIV, Barcelona, 1992, pp. 282-3.

11 J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

papel relevante. Así, si el Paraíso, como en la poesía el *locus amoenus*¹², es un espacio poblado de árboles, pájaros, insectos, flores, también están presentes elementos simbólicos como el jardín-montaña, símbolo de lo ascensional, o la pareja de conejos, alusión del mandato divino, «creced y multiplicaos»¹³. O la *Anunciación*, en la que es paradigmático el ejemplo de Simone Martini (Fig.1). Se produce, una exploración en la materia y en los aspectos particulares de las cosas, cuya calidad se representa con enorme maestría: el mármol de suelo, el libro entreabierto, el jarrón situado en el centro donde los lirios, sin perder su carácter simbólico, se inclinan en dirección a María, la marquetería del trono... Las flores adquieren una calidad de auténtica descripción botánica, que se repite en telas y objetos, que en palabras de Bologna, adquieren una evidencia ya “flamenca”¹⁴. Muchos han sido los autores que han insistido en un análisis de la calidad de estos materiales, de como se bruñe el oro, las telas...¹⁵. Muller ha destacado que en el manto del arcángel Gabriel se simula un brocado chino en oro, utilizando la técnica del *sgraffito* (esgrafiado),



Figura 1. Simone Martini. Anunciación. Florencia: Galería de los Uffizi.

según la describe Cennini; técnica que en las décadas sucesivas será una marca de la pintura sienesa. Simone no fue su inventor –ya existía en Siena en el tercer cuarto del Duecento¹⁶–, pero sí su impulsor, aunque no de forma inmediata –ni en Memmi, ni casi en los Lorenzetti–, y no vuelve a aparecer en obras suyas más tardías¹⁷.

Sin embargo, este acercamiento al mundo natural, a la realidad circundante, no comportó aún, el nacimiento del paisaje como tal, el cual no aparecería en la pintura hasta las primeras décadas del siglo XV en Italia y en

12 E.R. Curtius, op. cit., tomo I, pp. 280-286.

13 J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., p. 325.

14 F. Bologna, «Conclusioni (e proposte)», en *Simone Martini*, Actas del Congreso, Siena 1985, Siena 1988, pp. 250-2.

15 P. Hills, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid, 1995, pp. 141-2.

16 Sobre la pintura italiana del Duecento y Trecento, véase E. Castelnuovo (coord.), *La pintura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 tomos, Milano, 1986.

17 Se trata de un método para simular textiles de oro o plata, poniendo primero estaño, plata u oro, dejado sobre una tabla. La superficie se cubre completamente con témpera a base de huevo, pintada protegiendo los pliegues y un dibujo copiado se araña selectivamente en la pintura, exponiendo la hoja de metal inferior. La técnica está descrita en P. Hills, op. cit., pp.137-8. Véase asimismo M. Bussagli, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente. Due millenni di storia*, Firenze, 1986, p. 44.

Flandes; tampoco se produce una aproximación a la vida cotidiana exenta de un planteamiento simbólico de fondo. El hombre gótico¹⁸ sentía el espacio, el territorio, contemplaba la naturaleza, pero, como ha indicado Sureda, estaba demasiado inmerso en ella para retirarse, analizarla en la distancia y representarla. El paisaje es algo que existe, pero que el artista elige y construye a través de los sentidos; para representarlo no sólo es preciso acercarse a él, sino alejarse, como hicieron los artistas a partir de Giotto. El pensamiento dominante en la época gótica abandonó los universales en aras del nominalismo, y ello le condujo a lo concreto, a lo cercano, pero no a la comprensión y menos a la representación de la vida cotidiana en tanto que globalidad, incluso cuando trató de representar algo concreto¹⁹.

Ciertamente hay que acudir al mundo italiano²⁰, para observar los avances en la aproximación pictórica al mundo que los rodea. Una de las anécdotas que narra Lorenzo Ghiberti, al trazar la biografía de Cimabue, es muy significativa de la concepción existente sobre la aproximación a la naturaleza por los Trecentistas italianos. Cuenta que Cimabue encontró un día a un niño en un camino de una ciudad vecina a Florencia sentado en la tierra y dibujando una oveja sobre una roca; reconociendo que la naturaleza había dotado a aquel niño de un don especial, le preguntó su nombre y el niño respondió: «Me llamo Giotto». Lo interesante de la anécdota es la valoración de su aproximación a la realidad, si bien, en su pintura, Giotto representó plantas aisladas, no identificables y su preocupación se centró más en la figura humana²¹. No obstante, aunque concibe las figuras como siluetas recortadas sobre un espacio, sitúa los cuerpos en un espacio arquitectónico o paisajístico (fig.2). De él dijo Boccaccio que reprodujo «tan exactamente las cosas de la naturaleza que su obra no parece imitación sino la naturaleza misma, y a tanto llegó su arte que muchas veces los hombres se equi-



Figura 2. Giotto. Expulsión de los demonios de Arezzo. Asís: Iglesia superior de la basílica de San Francisco.

18 Sobre el hombre y el medio en la Edad Media, R. Delort, *La vie au Moyen Âge*, Paris, 1982, pp. 60.

19 J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

20 E.R. Labande, *L'Italie de la Renaissance. Duecento, Trecento, Quattrocento. Évolution d'une société*, Paris, 1954, pp. 105-230.

21 O. Pächt, «Early Italian Studies and the Early Calendar Landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts*, 13, 1950, pp.13-47, p.13 para la nota.

vocaron estimando por real lo que era artificio de la pintura»²². Se pasa del arquetipo, a representar lo que se ve, aunque en el paisaje no se quiere traicionar la realidad y se convierte en aquello que proponía Cennino Cennini. Por el contrario, la figura humana ahonda en la expresión de sentimientos, con un detenido estudio de la gestualidad y la indumentaria. De este modo se desmentiría la opinión de Ramón LLull, quien afirmaba que los hombres, animales, pájaros o árboles pintados o labrados, sólo se parecen a los auténticos por su forma, pero no por su movimiento y naturaleza; en el gótico, hombres y animales vivirán en un espacio y se relacionarán entre si, aunque no siempre se trate de espacios posibles²³.

Con todo, el paisaje, rural o urbano²⁴, y las diversas actividades cotidianas que en él se desarrollan, se convierten en una necesaria referencia en el Trecento²⁵. En este sentido es paradigmática la figura de Ambrogio Lorenzetti, en su mural sobre *Los efectos del buen y mal gobierno en la ciudad y en el campo*, para el palacio público de Siena²⁶ (Fig.3).



Figura 3. Ambrogio Lorenzetti. Efectos del mal gobierno en la ciudad. Siena: Palacio Público.

En él se aúnan simbolismo y realidad²⁷. Se plantea el panorama de una ciudad²⁸, que es concreta, pues vemos con claridad la representación de Siena, con los muros que la circundan²⁹, y los campos de su entorno; pero también se contrapone la bondad y maldad reflejada en dichos escenarios. Los oficios urbanos³⁰, las faenas agrícolas, adquieren un carácter descriptivo, que incluso permite reconocer algunos de los edificios

representados, como el Duomo, así como palacios, casas y torres³¹. Pero, junto a ello, como ha indicado Frugoni, se juega con la luz de tal modo que, a medida que nos vamos alejando de la ciudad, el paisaje se hace cada vez más sombrío. En la representación de los efectos del mal gobierno, el campo se presenta estéril, devastado, y sobre él escenas

22 J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 322.

23 J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 320.

24 V. Fumagalli, *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, 1989.

25 J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 339.

26 Sobre Siena en el Trecento, D. Norman (ed.), *Siena, Florence, and Padua: Art, Society, and Religion 1280-1400*, New Haven, 1995.

27 Sobre estos paisajes véase C. Frugoni, *Una lontana città*, Torino, 1983, pp. 136-210.

28 Acerca de la ciudad medieval, sus actividades, en especial en el mundo francés, J.-P. Leguay, *La rue au Moyen Âge*, Rennes, 1984.

29 Sobre la ciudad y la casa en Italia, sirva como síntesis J. Pijoán, "Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento", en *Summa Artis*, Madrid 1972, vol. XIII, pp. 3-25.

30 En relación con mercaderes, artesanos y burgueses, R. Delort, op. cit., pp. 231-273.

31 C. Frugoni, *Una lontana città*, op.cit., p.136.

de atrocidades, incendios, violencia³² (Fig.4). Por su parte, en la ciudad nadie trabaja: sólo un herrero prepara las armas (Fig.5); los soldados cometen abusos, matando e hiriendo a todos a su paso y los edificios se desmoronan. De modo opuesto, en la ciudad cuando se reflejan los efectos del buen gobierno (Fig.6), los ciudadanos trabajan, con una impresión de serenidad, que parece que se ha olvidado el esfuerzo que supone el trabajo manual. Podemos ver un sastre de espaldas cosiendo, en la esquina de una tienda donde charlan varios adultos y dos niños³³; más al fondo un orfebre; un mercader consultando el libro de cuentas; la tienda de un zapatero en la que trabajan tres personas y se aprecia la cabeza de un niño; un maestro de escuela enseñando a sus alumnos que le observan con atención; un almacén de vinos y embutidos, hacia el que se dirige un campesino con una cesta de huevos colgada en su brazo, con sus acémilas cargadas de vino. Se recogen hasta los pequeños detalles de la vida de una ciudad: un gato se desplaza de una estancia a otra pasando por una barandilla. El zapatero ha apoyado sobre la tarima, suelas, mientras diversas zapatillas, unas rematadas y otras en elaboración, junto a los instrumentos de su trabajo, están colgadas y diseminadas por el banco (Fig.7). El tabernero-charcutero ha



Figura 4. Ambrogio Lorenzetti. Efectos del mal gobierno en el campo. Siena: Palacio Público.

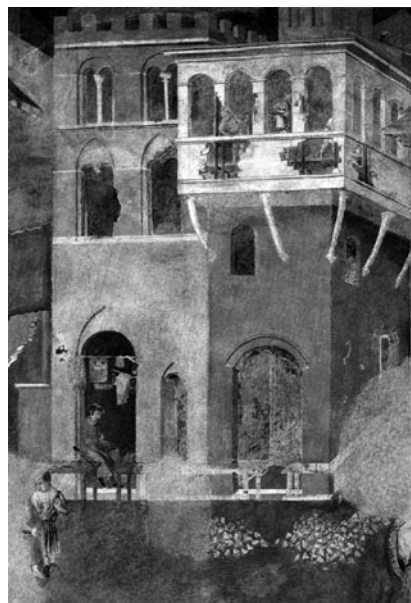


Figura 5. Ambrogio Lorenzetti. Efectos del mal gobierno en la ciudad: detalle. Siena: Palacio Público.

32 C. Frugoni, *Pietro et Ambrogio Lorenzetti*, Milano, 1995, p. 63.

33 A propósito de la presencia del niño en la sociedad medieval habría que recordar los trabajos de M. Núñez Rodríguez, "El concepto de la muerte en la «aetas imperfecta»: iconografía del niño", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 37-64; M. Cendón Fernández, "La imagen de una nueva espiritualidad. El retablo del Beato Agostino Novello de Simone Martini", en *XXV Ruta cicloturística del románico internacional*, Pontevedra, 2006, pp.101-104. Sobre su papel en la vida cotidiana A y C. Frugoni, *Storia si un giorno in una città medievale*, Bari, 2007, pp. 121-141.



Figura 6. Ambrogio Lorenzetti. Efectos del buen gobierno en la ciudad. Siena: Palacio Público.

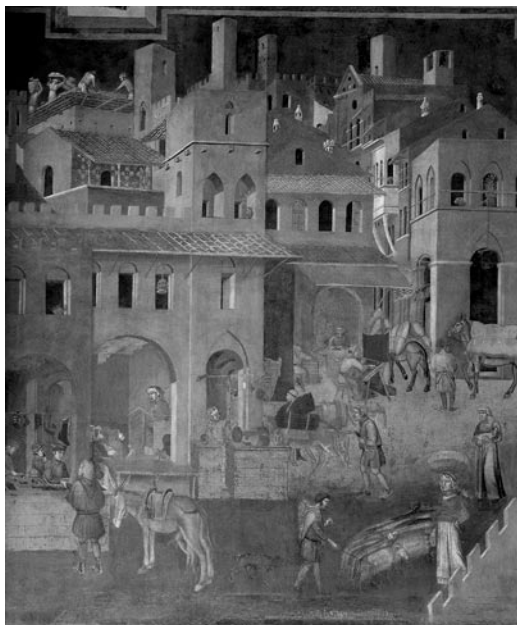


Figura 7. Ambrogio Lorenzetti. Efectos del buen gobierno en la ciudad: detalle. Siena: Palacio Público.

colgado embutidos y carne seca, bien salada, lo que provoca la sed. Para calmarla, sobre un mesado se apoyan jarras, vasos, botellas y una bota. Como indica Frugoni, algunos talleres de este tipo se han conservado hasta nuestros días en Spoleto³⁴.

Algunos caballeros transitan a caballo, otros van a comprar; incluso intramuros, llega un campesino con sus mulas cargadas de lana, y se dirige hacia una tienda donde un grupo de hombres y mujeres tejen y comprueban las telas³⁵; y otras con sus gallinas, mientras un pastor acompañado por su perro, dirige su rebaño de cabras hacia el campo, con el que se enlaza, tras cruzar las puertas de la ciudad. Las murallas de la ciudad no son sólo un marco para la misma, a la que entran y de la que salen los hombres y mujeres para el desarrollo de sus tareas: las puertas están abiertas, indicando que no existe ningún temor³⁶. Como ha señalado Frugoni³⁷, hay que destacar los espléndidos palacios y casas, típicamente sieneses, que nos ofrece Lorenzetti. Sobre uno de ellos observamos cómo trabajan los albañiles, reflejo del deseo por

mejorar la ciudad que el Gobierno de los Nueve quiere que todos percibamos. En este sentido, vuelve a resultar reveladora la opinión de Frugoni³⁸, quien indica la exaltación

34 A y C. Frugoni, op. cit., p. 54.

35 En esta imagen Bartlett ve un sastre cortando la tela, en una mesa inclinada. R. Bartlett, *Panorama medieval*, Barcelona, 2002, p. 178.

36 Sobre los peligros de los caminos que llevan a la ciudad, y aquéllos que los protegen, véase A y C. Frugoni, op. cit., pp.25-48.

37 C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., p.73.

38 Ibidem.

del trabajo manual que se puede apreciar en el fresco, las actividades prácticas y artesanales (*Arti Meccaniche*), a las que se unen las Artes Liberales, ponen el acento sobre una nueva realidad social: la ciudad, en la que todas las profesiones son útiles y necesarias, sin que nadie pretenda cambiar su condición fomentando así peligrosas revueltas: “el orden social es querido por Dios y como tal debe ser respetado”.

En el lado izquierdo se aprecia un cortejo nupcial, con los jóvenes en sendos caballos, y donde se puede observar la indumentaria de las damas. Casi en el centro del fresco las jóvenes bailan: forman parte del cortejo nupcial, en el que un coro de nueve jóvenes bailan, mientras otra toca el tamboril³⁹. Otra cuestión es que se trate de una danza simbólica dado el mayor tamaño de las figuras, y el hecho de que no se podía bailar por la calle, lo que indica que no estamos ante un suceso real. Cabe preguntarse, pues, como ha hecho Frugoni, cuál es el motivo de su presencia. Teniendo en cuenta el significado que la música posee en el medievo, en directa relación con la armonía, estaríamos ante un modo de señalar visualmente, la armonía y la concordia que reinan sobre la ciudad; y en este caso concreto, el número nueve no sería casual: las nueve musas, y el gobierno de los Nueve⁴⁰.

En el campo (Fig.8), las actividades también reunirán a gentes de diversos estamentos: mientras los caballeros salen con la intención de cazar y practicar actividades de cetrería como se aprecia en la presencia del halcón, algunos campesinos se dirigen a la ciudad para vender sus mercancías, y otros realizan las diversas faenas agrícolas. Los



Figura 8. Ambrogio Lorenzetti. Efectos del buen gobierno en el campo. Siena: Palacio Público.

caballeros se detienen un instante para atender a un ciego que demanda su caridad, práctica que conviene a su condición⁴¹. Un campesino en sentido contrario se dirige a la ciudad para vender un cerdo y otros campesinos, solos o en grupo, incluso una familia, recorren los caminos que comunican la ciudad y jalonan el campo⁴².

De nuevo el carácter simbólico se trasluce en la obra de Ambrogio Lorenzetti: se representan simultáneamente las tareas que, en la vida cotidiana, se van realizando a lo largo del año: se recoge la leña para el invierno, y también la carne y el aceite, con los

39 Sobre la actividad lúdica en la calle J.-P. Leguay, op. cit., pp. 207-225. A y C. Frugoni, op. cit., pp. 90-96.

40 C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., pp. 67-68.

41 Sobre los marginados y excluidos véase J.-P. Leguay, op. cit., pp. 149-182; N. Guglielmi, *Marginalidad en la Edad Media*, Biblos, Buenos Aires, 1998, en especial, sobre los pobres y los problemas en la ciudad, pp. 175-201, 319-351; J. Rodríguez Molina, “La pobreza como marginación y delito”, en *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, 1998, pp. 159-197; y A. y C. Frugoni, op. cit., pp. 73-81.

42 C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., p. 73.

olivos plantados junto a la muralla. Pero al tiempo se siembra y se siega, con los viñedos floreciendo⁴³. Asimismo se insiste en los dorados campos de trigo, en respuesta a las revueltas acaecidas en la primera mitad del siglo XIV debido a hambrunas⁴⁴ y en la presencia del agua, tema que preocupaba a los Nueve que se ocuparon de buscar nuevas fuentes de agua. Ciertamente, como ha indicado Frugoni, los elementos de la realidad que aquí se reúnen, se corresponden a lugares bastante alejados entre sí, por lo que estamos ante una campiña imaginaria; no obstante, la yuxtaposición de elementos concretos, permite reconocer la campiña sienesa. Incluso a lo lejos está el puerto de Talamone⁴⁵. Con todo, como ha observado Camille⁴⁶, la organización de los campos en parcelas geométricas, pastos y prados, es una consecuencia de las políticas agrarias organizadas desde la ciudad: realmente estamos contemplando el campo desde el punto de vista de los habitantes de la ciudad. El marco encierra todo el conjunto en una visión filosófica tan idealizada y sistemática como las de las fachadas de las catedrales, sólo que aquí las Artes Liberales urbanas –Aritmética y Geometría– están representadas debajo de la ciudad, mientras los movimientos planetarios de la Astrología están debajo del campo.

Con todo, el interés del pintor por la vida cotidiana de Siena, el descubrimiento del paisaje y la naturaleza, es un elemento novedoso, que rompe una tradición, y que las generaciones posteriores sabrán reconocer. Realmente, el discurso alegórico es innovador por la observación aguda de la ciudad, de las actividades propias del hombre, sin olvidar la importancia del campo y sus tareas, todo lo cual había sido, hasta entonces, un simple telón de fondo para la escena bíblica de la maldición de Adán, por ejemplo⁴⁷. Como dicha autora señala: “con la aparición de la ciudad, de un trabajo manual diferenciado y especializado, la escala de valores cambia, cada oficio tiene su utilidad en la sociedad; de este modo el campesino viene a ser también el artesano del progreso económico”⁴⁸.

Simone Martini, por su parte, fue el intérprete de la belleza celestial en términos sensuales, en opinión de Clark. En ello estaba en completo acuerdo con el gótico francés, y no es casualidad que se marchara a Aviñón en 1336. Se supone que fue allí donde Simone conoció a Petrarca. Sin duda se hicieron amigos ya que no sólo se refiere Petrarca al pintor como «*il mio Simone*», sino que menciona en sus sonetos que Simone pintó su retrato y el de Laura⁴⁹. Los retratos se han perdido, pero son significativos dada la aproximación que suponen a una fisonomía particular. Asimismo, a la etapa aviñonesa, pertenecen unos

43 Sobre todo ello véase C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., pp. 67-73.

44 Ibidem, p. 73.

45 C. Frugoni, *Una lontana città*, op.cit., p. 137.

46 C. Camille, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid, 2005, p. 64.

47 C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., p. 76.

48 Ibidem.

49 F. Petrarca, *Cancionero*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Soneto 77:

*Per mirar Policeto a prova fiso,
con gli altri ch'ebben fama di quell'arte,
mill'anni, non vedrian la minor parte
della beltà che m'ave il cor conquiso.*

frescos para la iglesia de Notre-Dame-des-Doms. En uno de ellos refleja una nueva iconografía: la *Virgen de la Humildad*, que rompe una tradición secular y hará fortuna en toda Europa⁵⁰ (Fig.9). Mujer y reina, innaccesible, va a ser descendida de aquel trono solemne, para sentarse humildemente en el suelo, sin pompa, vestida con sencillez, más cercana al pueblo, con su hijo entre los brazos. Pero a pesar de la proximidad maternal, se muestra como una soberana de gran nobleza, posee una belleza ideal, el césped sobre el que reposa es un trozo de paraíso, el de las Florecillas, los ángeles la acompañan y la sirven. Junto al ángel adorador de la izquierda está la imagen del cardenal comitente, Stefaneschi, arrodillada, de menor tamaño que la Virgen, siguiendo la tradicional perspectiva jerárquica: se sigue marcando su inferioridad humana en relación con la Madre de Dios, pero tam-

*Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide, e la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.*

*L'opera fu ben di quelle che nel Cielo
si ponno immaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.*

*Cortesía fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi.*

Por mirar Policeto con fijeza, / con los que fueron grandes en su arte, / mil años, no verían la menor parte / de la beldad que amo con fineza. / Mas Simón subió al cielo con certeza / (de donde esa gentil señora parte) / y la copió en papel parte por parte / para dar aquí fe de su belleza. / Y fue la obra de aquellas que en cielo, / no en la tierra, se habrían concebido, / que aquí los miembros son del alma velo. / Fue cortés; pero no lo hubiera sido / tras bajar a sentir calor y hielo, / y haber el mortal mundo conocido.

Soneto 78:

*Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intelletto,
di sospir molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri han più caro, a me fan vile;
però che in vista ella si mostra umile,
promettendomi pace ne l'aspetto:*

*Ma poi ch'i'vengo a ragionar con llei,
benignamente assai par che m'ascolte
se risponder sapesse a'detti miei.
Pigmalion, quanto lodar ti dei
de l'immagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch'i' sol una vorrei!.*

Cuando Simón la inspiración sentía / que, en mi nombre, el pincel puso en su mano, / si hubiera dado al simulacro humano, / con la figura, voz y cortesía, / mi pecho de suspiros libraría, que me muestran lo que otros aman vano: / pues es su aspecto tan humilde y llano / que le promete paz al alma mía. / Que parece, si le hablo, que quisiera / benignamente recibir mis preces, / si a mis palabras responder supiera. / Justo es que Pigmalión se envaneciera / de su imagen de mármol, pues mil veces / tuvo lo que una sola mi alma espera.

50 M. Meiss, *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, 1988 (1ª ed. ingl.1951).



Figura 9. Simone Martini. Virgen de la Humildad. Aviñón: Palacio de los Papas.

cede sólo del poder emotivo o el genio del artista, sino del deseo de sublimar los gestos y actitudes más naturales de la humanidad, de proponerlos como modelos a cada uno para que lleguen a vivir a esta altura, en consonancia con lo celeste⁵¹.



Figura 10. Simone Martini. Manuscrito de Virgilio. Milán: Biblioteca Ambrosiana.

bién su tamaño está en relación con el escaso espacio disponible. El rostro del cardenal se muestra como un retrato, individualizado, fruto de una observación realista, que revela a un hombre enérgico. Este retrato vivo contrasta con los rasgos espiritualizados del ángel que se halla justo por encima de él. Esta humanización de las criaturas celestes en la pintura sienesa y en particular en Simone, no pro-

Sin embargo, la obra de Simone que mejor refleja su aproximación a la naturaleza es la miniatura de una copia del *Comentario a Virgilio* de Servio, perteneciente a Petrarca⁵², y que se conserva en la Ambrosiana en Milán (Fig.10). En la alegoría, Servio, el gramático y retórico del siglo IV, se representa levantando el velo que deja ver a Virgilio, recostando en el momento de recibir la inspiración; le acompañan tres figuras: un caballero cercano a Servio, que sostiene una lanza, un granjero podando sus viñas y un pastor sentado en la hierba, ordeñando sus cabras. Cada uno de los tres personajes personifican tres de los géneros poéticos de Virgilio: la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. Por primera vez desde la Antigüedad, las ocupaciones de la vida campestre están representadas en el arte como una fuente de felicidad y poesía. Impregnada de espíritu clásico y naturalista,

51 F. Enaud, «Un apport français à l'histoire de l'art. La découverte des "sinopie" de Simone Martini à Avignon», *Congreso II Internacional del Restauo*, Venezia, 1964, Padova, 1972, p. 217.

52 J. Brink, «Francesco Petrarca and the Problem of Chronology in the Late Paintings of Simone Martini», *Paragone*, 331, 1977, pp.3-9; p. 4.

el refinamiento de los gestos, los paños blancos, las delicadas figuras del pastor y el campesino, constituyen un prelude de las miniaturas francesas de comienzos del s. XV. Por otro lado, ese descubrimiento de la naturaleza se enmarca, como ha indicado Castelnuevo, en el ambiente de la corte papal de Avignon⁵³. Según Martindale, el estilo de las figuras, incluso su color pálido, que normalmente se asocian al estilo de Jean Pucelle, es algo ya presente en el arte antiguo y su derivación carolingia (el Salterio de Utrech o el Evangelionario de Ebbon) y en algunas páginas del Virgilio Vaticano (2º mitad s. V)⁵⁴.

Por su parte, Petrarca figura como el primer hombre moderno, pero en su obra, que tituló su *Segreto* o *Los Libros de las cosas familiares*⁵⁵ se advierte que todavía se halla dominado por una filosofía monástica, al igual que su sensibilidad por la naturaleza. Probablemente fue el primero en expresar el motivo del que, en gran parte, depende la existencia de la pintura de paisaje: el deseo de escapar de las ciudades para refugiarse en la paz del campo. Se fue a vivir a la Vaucluse no como lo hubiera hecho un cisterciense, para renunciar a la vida terrestre, sino para disfrutarla mejor. «Quisiera que supieras», escribe a un amigo, «con qué alegría vagabundeo, libre y solo, por entre las montañas, los bosques y los riachuelos.» Esto difiere mucho, de los temores representados por los bosques y del pánico experimentado en las montañas por todos los poetas medievales, incluido Dante. Petrarca no sólo se deleitará con las flores, sino que estudia sus costumbres y tenía un libro de apuntes donde anotaba su éxito o su fracaso con ciertas plantas. Finalmente, fue el primer hombre que escaló una montaña por el mero placer de hacerlo y para disfrutar del panorama⁵⁶. En opinión de Clark, un motivo que hacía que las montañas del paisaje gótico siguieran siendo irreales es que el hombre medieval no las exploraba, y de hecho, la expedición alpinística de Petrarca siguió siendo única en su género hasta que Leonardo escaló el Monboso⁵⁷. Según Burckhardt, Petrarca fue uno de los primeros en distinguir el pintoresquismo de la utilidad de la naturaleza, lo que supuso una aproximación a la misma en términos muy diferentes⁵⁸.

Es precisamente en Aviñón donde encontramos la primera expresión pictórica de este nuevo sentimiento, en los paisajes de los frescos que decoran la *Tour de la Garde-Robe* del Palacio de los Papas. Se les puede atribuir la fecha de 1343 y parece que el coordinador del programa pudo ser un italiano: Matteo Giovannetti, junto a otros colaboradores de esa misma procedencia y algún francés⁵⁹. Serían semejantes a los tapices –del tipo de lo que suponen el Apocalipsis de Angers, o la dama del unicornio–, y evocarían la decoración profana, cuya pérdida ha sido casi completa, ya que los castillos eran re-

53 E. Castelnuevo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, 1962, p. 46.

54 A. Martindale, *Simone Martini*, Oxford, 1988, pp. 234-5.

55 Así lo indica F. Calvo Serraller, «Concepto e historia de la pintura de paisaje», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, 1993, pp.11-27, pp. 14-15 para la nota.

56 K. Clark, op. cit., pp. 21-2.

57 Ibidem, p. 26.

58 O. Pächt, op. cit., p. 46.

59 E. Castelnuevo, op. cit., pp. 46-49.

decorados, abandonados o destruidos, con más frecuencia que las iglesias. Ello hace que tengamos una visión particularmente imperfecta de las primeras etapas del arte seglar, y sería probablemente un error considerar las decoraciones de Aviñón como excepcionales, salvo por el hecho de su conservación. Los frescos de Aviñón son los primeros ejemplos

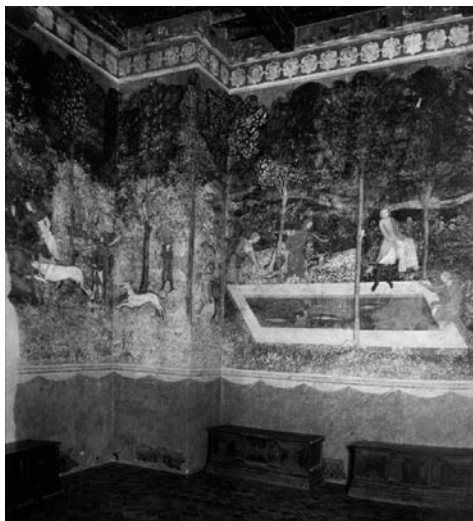


Figura 11. Matteo Giovannetti. Tour de la Garde-Robe. Aviñón: Palacio de los Papas.

completos de paisajes de símbolos, tanto desde el punto de vista del tema como desde el del estilo. Muestran escenas de caza y pesca (Fig.11): gentes pescando en el estanque de un jardín, cazando con halcones y hurones, y disfrutando de la vida al aire libre. El naturalismo del detalle todavía no ha destruido aquel interés en la textura, legado del arte bizantino⁶⁰.

Sin embargo, vuelve a ser en Italia, donde se observe, por primera vez, una aproximación más «empírica» a la naturaleza, que acaba reflejando la vida cotidiana, desde finales del s. XIV⁶¹.

En Lombardía, gracias a la corte de los Visconti y el patronazgo de algunos nobles, el arte secular tuvo un desarrollo sin precedentes, tanto en cantidad

como en calidad. En un tratado de Vicios y Virtudes conservado en el British, existe en sus márgenes una enorme variedad de modelos zoológicos, con animales salvajes y bestias exóticas (elefantes, camellos, cocodrilos, jirafas). El iluminador no necesitaba haber viajado al Este para conocer estos animales exóticos, pues podía verlos en los parques zoológicos que a fines del siglo XIV existían ya en Italia, por ejemplo, en el castillo de los Visconti en Pavía. Asimismo lo podía copiar de manuscritos orientales, como bestiarios persas o árabes. También hay destacadas representaciones de insectos, y crustáceos, con un gran cuidado en su realización, fruto de una detenida observación y una preocupación por el microcosmos⁶². Tal vez uno de los iniciadores del estudio del natural, es Giovannino De Grassi que trabajó para la corte de los Visconti y la catedral de Milán. Realizó un *libro de bocetos*, de unas sesenta páginas, con estudios sobre animales (Biblioteca de Bérgamo). Se podría considerar el primer libro de dibujos zoológicos, aunque contiene algunos animales fantásticos propios de los bestiarios (por ejemplo el unicornio). En realidad no son simples bocetos, pues dan la sensación de algo concluido. Algunos autores consideran que carecen de espontaneidad, pues los animales se presentan en una posición

60 K. Clark, op. cit., pp. 22-3.

61 V. Fumagalli, *Cuando el cielo se oscurece. La vida en la Edad Media*, Madrid, 1988.

62 O. Pächt, op. cit., pp. 21-22.

determinada, como si estuviesen expuestos en un museo zoológico y no tomados directamente del natural (en pleno vuelo...). Por el contrario, el cuidado en los detalles muestra un estudio paciente. En realidad el estudio de la naturaleza en el arte no comenzó como si se tratase de instantáneas. La aproximación a los animales se hizo como en el retrato, con la detenida observación del modelo. De hecho fue uno de los primeros que introdujo el método inductivo en la representación pictórica. Rompiendo el hábito medieval de la invención abstracta, los modelos los halla en la propia naturaleza, aunque después se lleven a fórmulas de taller⁶³.

En realidad los animales tuvieron un gran éxito en las dos generaciones siguientes de pintores lombardos, que los utilizan mucho en las orlas de los manuscritos. Por su parte, los estudios realizados por dichos pintores, acabaron sirviendo como modelos y sustituyendo la observación directa, que estaba presente en sus modelos. Así pasan a manuscritos de Bohemia, Inglaterra y Francia que se pueblan de orlas de pájaros⁶⁴. También llegará el influjo a otras zonas de Italia como Verona, donde podremos comprobarlo en la obra de Pisanello⁶⁵.

En lo que atañe al mundo vegetal, el *herbario de Carrara*, pudo ser la primera colección moderna de dibujos naturalistas de plantas. Actualmente en el British, es la traducción italiana de un texto árabe, escrito e iluminado en Padua para Francesco Carrara el Joven, último señor de Padua, cuyas armas se hallan en el frontispicio; dado que su reinado culminó en 1403, podría datarse con anterioridad a dicha fecha⁶⁶. Supone una fase inicial en los estudios de la naturaleza, como el libro de bocetos de animales de Grassi, pero ya se da la espalda a los modelos y se vuelve la vista directamente a la naturaleza. En realidad esta nueva experiencia tuvo lugar en Padua, sede de una famosa Universidad cuya Facultad de Medicina jugó un papel en los siglos XIV y XV comparable al de Salerno en el siglo XII y XIII. De nuevo el desarrollo de los estudios sobre la naturaleza corre parejo al crecimiento de la ciencia empírica. Además se da un paso decisivo, con una nueva concepción: se dibujan plantas vivientes como crecen en la naturaleza y no como una exhibición de museo. El propósito didáctico ya no es el predominante, y se empiezan a plantear problemas estéticos. Era inherente a la función educativa, el que la planta se representase en su integridad, con raíces, tallo, hojas, flores y fruto. En el manuscrito de Padua se omiten las raíces, prefiriéndose la verdad empírica aunque vista desde un solo lado, que una imagen abstracta. Este ilusionismo va a transformar el plano de una página en un espacio imaginario. Es más, toman posesión de un mayor espacio, incluso de los márgenes, alcanzándose impresión de vida⁶⁷.

63 Ibidem, pp. 15-17.

64 Ibidem, p. 18.

65 Ibidem, p. 20.

66 O. Pächt, op. cit., pp.30-31. Para algunos autores, según señala Pächt, el manuscrito más antiguo sería uno de la Marciana de Venecia, cuyo texto fue copiado en Venecia en 1419 por Benedetto Rinio, doctor de Universidad de Padua, y un tal Andrea Amadio como ilustrador. Dada la fecha propuesta para el de Carrara no hay duda de que sería anterior.

67 Ibidem, pp. 31-32.

No menos importante para la formación de la pintura de paisajes fue otra corriente en el arte de la Italia del Trecento, otra línea de avance: la tendencia a introducir figuras dentro del hasta ahora anónimo paisaje, individualizando el escenario, tanto en el tiempo como en el espacio. Ya en la Antigüedad, en las representaciones de algunas plantas se introducían temas figurados, escenas cortas que describían el descubrimiento de la planta de forma mitológica o anecdótica. En esta categoría entrarían, por ejemplo, las ilustraciones del *Pseudo-Apuleius* sobre la mandrágora, mostrando un perro mordiendo la raíz de la mandrágora para levantarla. En las miniaturas del *Dioscorides* árabe, más realistas, no aparecen temas mitológicos sino que muestran a los boticarios preparando medicinas, herboristas recogiendo especímenes, o doctores tratando pacientes y otras escenas de género similares. Pero su invención no pertenece a Oriente, pues se pueden encontrar paralelos cercanos en, al menos, dos herbarios occidentales ilustrados, cuyo texto es una combinación del Herbario de Apuleio y una traducción latina del *Dioscorides*, que descienden de manuscritos del Sur de Italia, aunque parecen conducir a las ilustraciones clásicas. En realidad se trata de la aparición de la planta formando parte de una escena incluso aunque no haya una historia particular (descubrimiento, etc). Dos nuevos tipos de invenciones instilaron nueva sangre a la vieja tradición; los temas relacionados con animales se ilustran con dibujos basados directamente en el natural (en conexión con el libro de bocetos de Bergamo, realizado por Grassi); el segundo tipo de novedad fue tomado prestado de un libro miniado compuesto en el final del siglo XIV como una edición ilustrada de la traducción latina –llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XIII, posiblemente en la corte de Manfredo, rey de Nápoles y Sicilia⁶⁸– del tratado de higiene de Albulkasem⁶⁹ conocido como *Tacuinum Sanitatis*⁷⁰. La idea de las ilustraciones del *Tacuinum* fue representar el objeto mencionado en el texto (planta, animal, necesarios para la alimentación del hombre) no aislado como un objeto museable, sino como parte de su emplazamiento natural, según aporta la experiencia cotidiana, por eso se añade la referencia a los fenómenos meteorológicos. Desarrolla algunas de las versiones de los antiguos manuales de higiene –como la ordenación alfabética–, pero incorpora novedades⁷¹. Para cada artículo, el autor traza la naturaleza del objeto, casi como cuadros sinópticos; según Hipócrates todo se deriva de cuatro naturalezas: la seca, la húmeda, la caliente y la fría, cada una de las cuales se subdivide en tres o cuatro grados que determinan la buena o mala influencia ejercida sobre el ser humano. A continuación se enumeran las mejores variedades, sus virtudes terapéuticas, sus inconvenientes y el modo de remediarlos⁷². El número de ilustraciones con escenas que describían el medio de las plantas o las ocupaciones hortofrutícolas, se enriquecieron con miniaturas sobre figuras humanas o animales, o incluso pequeños motivos grotescos. Aunque la mayoría de los dibujos es de inferior

68 P. Mane, *Le travail à la campagne au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 60.

69 Físico cristiano de Bagdad, que vivió en el siglo XI.

70 «Tablas de salud», pues según la connotación árabe, *tacuinum*, es disposición en tablas.

71 O. Pächt, op. cit., p. 35.

72 P. Maine, op. cit., p. 60.

calidad y el iluminador parece no ser consciente de que el elemento que introducía establecía una variante con respecto al texto científico que ilustraba, el conjunto es de gran interés como síntoma de las nuevas tendencias a ilustrar la función médica así como la apariencia de las plantas y animales. La imagería se amplía en un espejo de las costumbres y ocupaciones asociadas con las respectivas actividades⁷³. Ello nos proporciona una magnífica visión de la vida cotidiana: plantas y animales, actividades agrícolas –como la vid y los vinos–, pesca y caza, se integran en escenas donde se mezclan campesinos, burgueses o parejas elegantes de aristócratas. Según recoge Mane, a partir del siglo XIV los *Tacuina* occidentales son a la medicina lo que los Libros de Horas a la devoción: un soporte amable, una visión agradable y accesible sobre el entorno⁷⁴.

Existen tres manuscritos iluminados en el Trecento: el de París, el de Viena y el de Roma (Casanatense 4182). El más antiguo es el de París (ca.1380-90), realizado por artistas lombardos de la generación de Giovanni Di Benedetto da Como y Giovannino De Grassi (a cuyo taller se atribuye otro conservado en Lieja (Fig.12)). En el de París, cada planta es incorporada a un fragmento de paisaje, pero hay poca individualización en el dibujo de los emplazamientos (Fig.13). En muchas miniaturas, la planta a ilustrar se incorpora a un paisaje de vegetación anónima y con frecuencia es desproporcionado con respecto a su entorno. El medio es, a menudo, una adición, de tal modo que la planta queda tan aislada como en los herbarios primitivos. Así, el árbol se sitúa en el centro, con dos o más personas flanqueándolo en una clara reminiscencia de la composición simétrica de Adán y Eva junto al árbol del Paraíso. Lo que el artista del *Tacuinum*



Figura 12. Taller de Giovanni de Grassi. *Tacuinum Sanitatis*: Fichus. Códice de Lieja.



Figura 13. *Tacuinum Sanitatis*: Espárragos. Códice de París.

73 O. Pächt, op. cit., pp. 33-34.

74 P. Maine, op. cit., p. 60.

de París ha añadido, es la ilusión de un espacio continuo. En vez de un árbol o planta que acompaña figuras de género, nos da escenas de género situadas en un emplazamiento estrecho, pero homogéneo. Los ejemplos de esquemas más avanzados, son aquellos en los que se abandona la monotonía de un árbol central y se observa una esquina o ángulo particular en el que crece una planta o hierba en particular. Quizá no sea accidental que las escenas más particularizadas sean aquellas en las que se ilustran cereales u otras plantas (arroz) que crecen conjuntamente en grandes masas y se aprecian como colectivo singular, pues su aspecto más familiar no es el singular sino el colectivo. Si se piensa en cereales o arroz, se piensa en un campo entero. El problema de componer el medio, supone, por primera vez, no la composición por partes, sino la representación de conjunto. En estas pinturas la figura humana –campesinos, jardineros–, pasa a formar parte integrante de estos entornos, al igual que las parejas cortesies dispuestas en el jardín o el campo. Aquí, no sólo elementos singulares, sino la escena en su conjunto está tomada de la naturaleza, alcanzando un alto grado de individualización. En los dos últimos *Tacuina* –Viena (Fig.14) y Casanatense (Fig.15)–, hay un mayor avance y el emplazamiento es predominante. Las escenas se observan desde una mayor distancia, las figuras están más subordinadas al paisaje, de menor tamaño y más proporcionadas con los elementos del

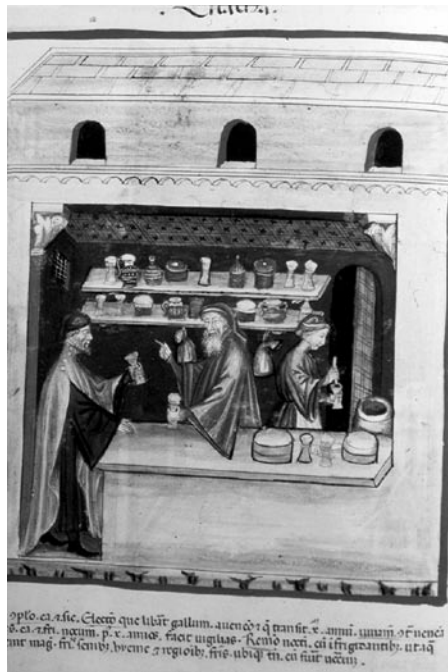


Figura 14. *Tacuinum Sanitatis*: Molasa, especial para tratar mordeduras de serpientes. Códice de Viena.

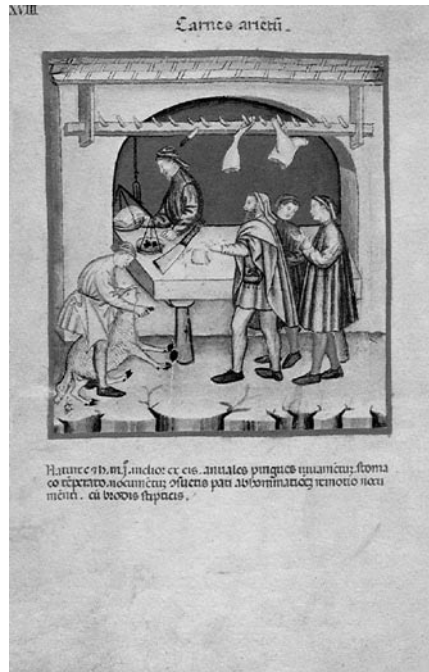


Figura 15. *Tacuinum Sanitatis*: Carne de ovino. Códice Casanatense.

paisaje que les rodean. Ya no se representa una planta como un elemento aislado, un simple árbol que sobrepasa considerablemente la figura humana. En los últimos *Tacuina*, la planta cubre el campo, tal y como lo hace en la realidad, y ya no se erige ostentosa ante el ojo del espectador para mostrar sus peculiaridades botánicas. Otra peculiaridad del de París que luego se pierde, es que las figuras aún señalan al árbol o la fruta, como síntoma del antiguo carácter didáctico de los más antiguos herbarios, lo que resulta incongruente con la nueva concepción con la que se quiere que el espectador visualice el entorno y sólo secundariamente reconozca la planta típica de dicho medio. En vez de en acto de demostración, las figuras están cada vez más absorbidas por sus tareas rurales, agrícolas o artesanales⁷⁵.

Sin embargo, los *Tacuina* cuentan con diversas escenas que nos introducen dentro de otro ámbito: la representación de una condición específica de la naturaleza: una de las cuatro estaciones, la lluvia, la tormenta, la caída de la nieve... El entorno ya no es accesorio, es el tema mismo, y las figuras son simples elementos complementarios. En otras palabras, las representaciones del paisaje constituyen el tema central. De especial significación es la representación de las cuatro estaciones, no como una alegoría (como en Lorenzetti), sino como expresión de las características de la vida y la particularidad de cada estación. Aunque tienen sus precedentes en la pintura de los meses, lo fundamental no es la actividad humana sino el escenario, el aspecto de la naturaleza en la fase particular del año⁷⁶.

Poco después de las estaciones del *Tacuinum* fue pintado el primer ciclo de paisajes del calendario⁷⁷, uno para cada mes, con las actividades que les son propias. Son los frescos de *Torre Aquila en Trento* (Fig.16) que decoran las paredes de una habitación en una torre de la residencia del obispo, trabajos ya a una escala monumental, no miniaturas. Su promotor pudo ser el obispo George de Liechtenstein (1390-



Figura 16. Maestro de los Meses (Venceslao). Ciclo de los meses: enero y febrero. Trento: Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila.

75 O. Pächt, op. cit., pp. 36-37.

76 Ibidem, pp. 37-38.

77 Sobre el calendario, sus antecedentes en el mundo clásico, sus fuentes y representaciones en el ámbito hispano, véase M. Castiñeiras González, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, 1996.

1419), cuyas armas aparecieron en esas paredes, por lo que los frescos se pueden datar en esta época, en torno al 1400⁷⁸, pues las vestimentas de las figuras apuntan hacia el inicio del s. XV, según el esclarecedor estudio de Giacomini, que refleja numerosas cuestiones sobre la vida cotidiana al ir analizando la indumentaria de los diversos grupos sociales y su utilización las actividades que desempeñan⁷⁹. Como indica Pächt, es altamente significativo que este mismo obispo poseyó –fue el segundo propietario– el códice de Viena del *Tacuinum sanitatis*, pintado para un miembro de la familia veronesa Cerutti antes de 1403. Esto sirve para avalar la teoría de que en las ilustraciones del *Tacuinum* están una de las raíces del paisaje del calendario y da al arte de la Italia del Norte, en el Trecento, un gran papel en la creación de la pintura del paisaje moderno⁸⁰, así como en la aproximación a la vida cotidiana de la sociedad de la época, y las actividades que practican a lo largo del año teniendo en cuenta el grupo social al que pertenecen. Su autor, un tal Venceslao según De Gramatica, recrea un espacio abierto, una ventana en la cual se representan como en un escenario el lento transcurrir del tiempo a lo largo de los doce meses del año. Como actores, los hombres son representados en las intensas y fatigosas ocupaciones cotidianas, mientras jóvenes aristócratas, elegantemente vestidos, se dedican a la caza, al cortejo amoroso, a los juegos y a los torneos. La narración, separada por delgadísimas columnas torsas, que no la interrumpen, se desarrolla lentamente a lo largo de cuatro paredes de la sala, “como fotogramas de una película, donde todo movimiento y acción parecen estar envueltos en una silenciosa y estática visión”⁸¹. El análisis de De Gramatica es sumamente interesante, por ello, nos limitaremos a indicar lo más relevante de su aportación. Según esta autora, tras la concepción bíblica del trabajo manual como condena por el pecado, aquí se recoge con la dignidad de un tema autónomo que casi adquiere un papel protagonista. El arado, la siembra, la cosecha, la vendimia, la recogida de leña, que en el fresco de Lorenzetti veíamos simultáneamente, aquí ya se ponen en relación con cada uno de los meses del año. Predomina una naturaleza regulada por el hombre, a la que éste se acerca en un estudio directo, y por medio de la observación, como ya se ha indicado.

La narración se empieza por la pared oriental de la sala, iluminada por dos amplias ventanas. La primera escena presenta un paisaje invernal, en el que la nieve es la protagonista. Está dominada por un castillo rodeado de amplios muros, y delante de su foso un grupo de jóvenes –de la alta sociedad– se enzarzan en una “batalla” de lanzamiento de bolas de nieve. Curiosamente la nieve no afecta el jardín interior del castillo, que casi parece un lugar encantado. El ciclo prosigue con el mes de febrero, para el cual el pintor ha elegido el tema del torneo, presente en otros conjuntos pictóricos de la zona, pero no

78 F. De Gramatica, “Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila”, en *La vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Beni Artistici e Storici del Trentino, Quaderni 8, Trento 2008, pp. 600-609; p. 600 para la nota.

79 R. Giacomini, “Abbigliamento tardogotico negli affreschi di Torre Aquila”, en *La vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento e Quattrocento*, Beni Artistici e Storici del Trentino, Quaderni 8, Trento 2008, pp. 231-248.

80 O. Pächt, op. cit., p. 38.

81 F. De Gramatica, op. cit., pp. 600-603 (la traducción del italiano es nuestra).

en los menologios. Se produce un combate entre dos grupos de caballeros, ambientado delante de los muros de un castillo, tras los cuales observan atentas un grupo de jóvenes⁸². Considerados parte del estilo de vida caballeresca, los torneos se solían desarrollar por el tiempo de Carnaval –de ahí su inclusión en febrero–, transformándose en verdaderos espectáculos coreográficos, a la vez que modos de adiestramiento. Perdido el mes de marzo, la narración prosigue en abril (Fig.17), el momento del despertar de la naturaleza, cuando los campesinos comienzan las primeras labores en el campo con el arado de la tierra y la siembra. Dos jóvenes elegantemente vestidas se dedican al cuidado primaveral de un jardín, rodeado por una cerca. Según las indicaciones del tiempo, el pequeño huerto podía acoger manzanas, peras, nísperos, árboles olorosos y hierbas aromáticas, así como flores. Próximo al bosque, junto a un molino, hay una aldea con casas de techo de paja, tras las que se ve un granero, la iglesia y el pozo, así como un oso que está despertando del letargo. En mayo, donde abundan las flores, el pintor recoge el cortejo amoroso entre nobles. De Gramatica señala como los movimientos cadenciosos de las figuras son como una evocación del mundo cortés, inmóvil y con rígidas formas de comportamiento⁸³. Sobre el fondo del paisaje se desarrolla un banquete en torno a una mesa engalanada, entre una fuente a la que acude una de las damas, y una ciudad amurallada, con su iglesia destacada, y representada a vista de pájaro. La fiesta del primero de mayo prosigue en el mes siguiente: un largo cortejo de músicos precedido por cinco parejas de danzantes ocupa la parte inferior, en la que se respira un clima festivo, pero refinado. El mes de junio está dedicado a las distintas fases del cuidado de los animales. Las vacas se ordeñan, se recoge la leche, y se elaboran el queso y la mantequilla. Ambas realidades no se presentan como antagónicas, pues se da esa nueva dignidad, ya indicada, al trabajo. Las numerosas actividades ligadas al mes de julio (Fig.18) se organizan de modo complejo: en la parte su-



Figura 17. Maestros de los Meses (Venceslao). Ciclo de los meses: abril, mayo, junio. Trento: Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila.



Figura 18. Maestros de los Meses (Venceslao). Ciclo de los meses: julio y agosto. Trento: Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila.

82 Ibidem, p.606, hace hincapié en la indumentaria de los caballeros.

83 F. De Gramatica, op. cit., p. 606.

perior los campesinos siegan el heno y lo elevan con las horquillas; otro afila la guadaña con la piedra. En el centro de la escena, en un minúsculo lago, unos pescadores lanzan las redes, mientras cerca de una zona rocosa avanzan dos halconeros. Finalmente un noble, según una costumbre del mundo cortés, ofrece a la dama un halcón. El mes de agosto se dedica a la siega: se observa un amplio campo de trigo rodeado por una empalizada. Numerosos campesinos se afanan en su trabajo, preparando los haces transportándolos en carros y llevándolos al granero. El mes siguiente (Fig. 19) está dedicado a la caza con



Figura 19. Maestro de los Meses (Venceslao). Ciclo de los meses: septiembre y octubre. Trento: Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila.

halcón, en el que participan damas y caballeros. Al mismo tiempo los campesinos prosiguen sus tareas: una mujer recoge los nabos, importantes en la alimentación del campesinado, mientras detrás otros cavan y aran con un arado tirado por una pareja de bueyes y caballos. La importancia que el pintor concede a las actividades agrícolas se pone de manifiesto en la dedicación del mes de octubre a las actividades vitivinícolas, tema presente en la mayor parte de los calendarios medievales. Lo curioso en este caso es que en la vendimia los campesinos se ven ayudados por nobles. Se observa la recogida de la uva, su transporte y su prensado, en un complejo aparejo, que revela el empleo de una “alta tecnología”, que sólo podían permitirse los grupos sociales más elevados. Concluidas las labores agrícolas, en el mes de noviembre (Fig. 20) se vuelve

a retomar el tema de la caza. En un paisaje casi invernal, se describe la captura de una osa, con los participantes propios de una cacería⁸⁴. No obstante, el elemento dominante que divide noviembre de diciembre, es la ciudad de Trento, que se representa en toda su extensión, rodeada por su muralla y dominada por su castillo⁸⁵. Se apreciarían tres

84 Sobre la caza en el medievo gallego, véanse M. Núñez Rodríguez, “El sepulcro de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época”, *Bracara Augusta* XXXV (1981), pp. 397-413; Ibidem, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega (La imaginaria funeraria del caballero. Siglos XIV-XV)*, Ourense, 1985. C. Manso Porto, “Contribución al estudio de las representaciones de la caza del jabalí en Galicia. Iconografía de los capiteles de Santo Domingo de Pontevedra”, *Museo de Pontevedra* 37 (1983), pp. 277-289; Ibidem, “Reflexiones sobre la caza nobiliar en la Baja Edad Media y su proyección en Galicia”, *Anuario Brigantino* 8 (1985), pp. 9-22; Ibidem, “San Francisco de Betanzos. Catálogo de los temas profanos de caza y de los religiosos próximos a ellos conservados en el interior de la iglesia”, *Anuario Brigantino* 10 (1987), pp. 121-126. A. Erias Martínez, “La eterna caza del jabalí”, *Anuario Brigantino* 22 (1999), pp. 317-378.

85 Sobre la representación de las ciudades, C. Frugoni, *Una lontana città*, op.cit., pp. 136-210.

grandes puertas: Port'Aquila, en lo alto, la de la Santa Cruz en el centro y Santa Margarita a la izquierda, las cuales están abiertas, como ocurría en el ejemplo de Lozenzetti, para indicar el intercambio entre la ciudad y el campo. Extramuros, en una zona cercana al bosque, un grupo de cinco leñadores cortan los árboles, apilan la madera, la transportan y la acercan a la ciudad en carros de bueyes. En el fondo el paisaje nevado propio de la época, en esa preocupación por el natural que se puede observar paulatinamente en la pintura italiana del Trecento.

En este caso, el ciclo de los meses, al margen del mensaje religioso que tras él puede subyacer, se nos presenta como un reflejo de la condición humana, y de la vida cotidiana de una sociedad, en la que todavía, cada cual ocupa su puesto y como tal se debe comportar.



Figura 20. Maestro de los Meses (Venceslao). Ciclo de los meses: noviembre y diciembre. Trento: Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila.